



P. CÉZANNE.
PITVA.

LITERATURA.

Fridrich Kammerer: Zur Geschichte des Landschaftsgefühls im frühen achtzehnten Jahrhundert. Berlín. S. Calvary 1909.

Od několika let vzrůstá se v Německu zájem o vztahy mezi písemnictvím a citem pro přírodu, v přečetných monografiích stopuje se poměr určitého spisovatele, básnického směru neb údobí k problémům krajinářským. Otázky takové, o jichž oprávněnosti v bádání o lyrice na př. nebylo nikdy pochybováno, dnes se jednak prohlubují psychologickými, optickými, výtvarnickými úvahami, zabývajícími se jevem jedinečným, anebo se rozšiřují na zásadnější problém, zdali a do jaké míry citění a vnímání individuální zbarvuje se časovou módou a podmiňuje se lekturou a jinými vzpomínkami literárními. Snad vědecký zájem sám jde ruku v ruce s kulturou dnešní spíše uměleckou, snad do filologie vniká, nepřímou či bezprostředně, poznání tak výmluvně hlásané zvláště ve Wildeových essaích o tom, jak celý, na prvý pohled spontánní rej dojmů a představ se připíná k zažitkům uměleckým, jak dovede omamná kniha otrávití prostý život, jak velký malíř přetváří oko svých obdivovatelů, jak příroda prý napodobí vědomý artismus. Ptáme-li se po vlivu, jímž „příroda“ účinkovala na umělce, klademe si celou řadu otázek dalších: po kvalitě umělceva zraku a jeho ostatních smyslů; po jeho postavení ke krajinářství výtvarnému a písemnému; po jeho vnímavosti vůči soudobým a předcházejícím pokusům o znázornění

kusu přírody; po jeho vzdělání; po jeho schopnosti vnímat nové valemory a uhájiti proti cizím vlivům svou původnost, svou naivitu: po tom, čím a komu sám se stal vzorem. Jak příkladný a průkopnický bývá nepatrný objev týkající se barevného odstínu nebo malířského sujetu, pro to poskytuje historie výtvarnictví příkladů dost a dost; v literatuře dá se stanoviti, že smysl pro krásu plochého, písčitého kraje, dejme tomu braniborské marky, datuje se přibližně od konce osmnáctého století (tu, zdá se, malířství silně pokulhává), že pravá poesie oceánu byla, nehledě k slabším pokusům dřívějším, pro Německo, tuto zemi oblévanou mořem se dvou stran, zahájena teprve Heinrichem Heinem, že záliba v krajinách homatých víže se rovněž na určitá údobí, ba že Alpy nebo Krkonoše či Harz bývaly v různých dobách různě objevovány. Kultus horstva, zvyk vystupovati na vrcholky, obdiv širého rozhledu — tyto věci nám dnes tak samozřejmé a vlivem výletníků a veršotepců až banální — mají v kulturní historii a literatuře svůj termín počáteční a to v renaissanci. Partie, známá z Burckhardtova díla, „o Petrarcově výstupu na Mont Ventoux, podává dobrou ilustraci k pochodu zpola životnímu, ale z dobré čtvrti literárnímu, jenž se odehrává v duši toho, kdo předbíhá své vrstevníky objevem nově; rozkoše z přírody a jenž přivírá oči, obávaje se přiznati si právo plného požitku. Samo odhodlání, by vystoupil na vrch, bylo humanistovi konec konců usnadněno vzpomínkou na místo, jež četl v Liviovi. Octnuv se nahore —

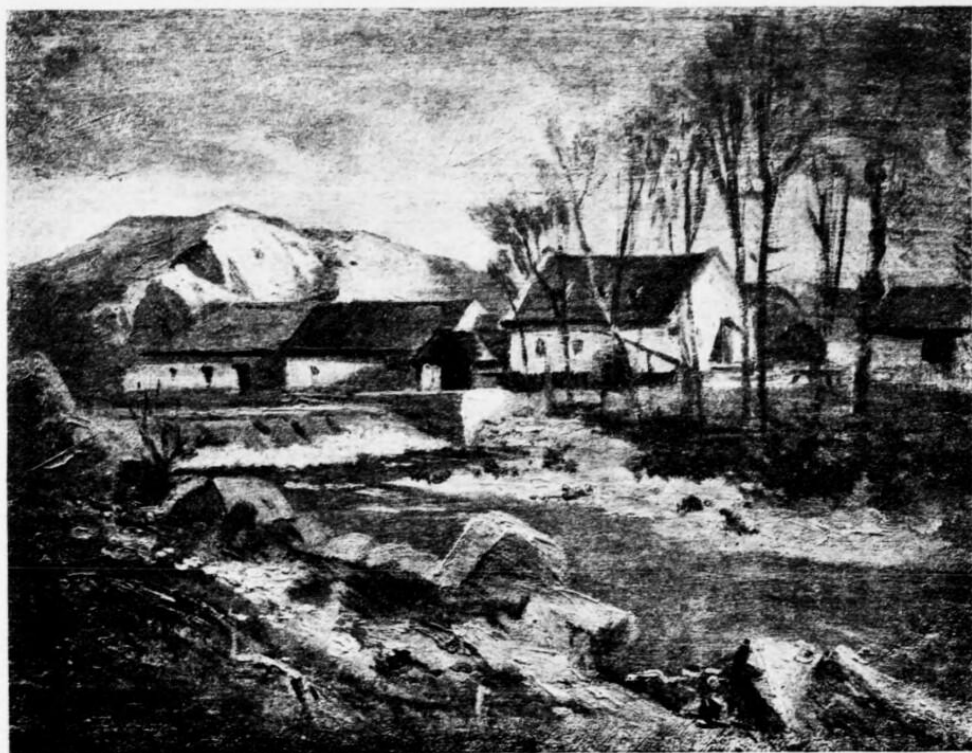
tak Petrarca sám později píše — oddává se zprvu nezvyklé podívané; stane užaslý a neví jak dýchat v řídkém vzduchu, jak se dívat a jak popisovat: historické přírodního citu (Biese a j.) mívají podobně i v referátech o objevitelích nového světa, kteří se chtějí slovně vypořádati s viděnými zázraky, příležitost, konstatovat jejich zápas s chudým slovním materiálem. Pak se v duši poutníkově vzdává stesk po domovině — až náhle zase vzpomínka literární setě všechnu nádheru s jeho duševního obzoru; slovo církevního otce totiž o lidech, kteří se oddávají světským radostem, obdivující se vysokým horám a nezměrnému moři, působí, že Petrarcův zájem pro výmluvné okolí odumírá, že na zpáteční cestě krčí se nadšením stydlivě v tajný kout duše.

Historické úvahy o citu přírodním budou se svěrázným talentům snad zdát směšnými. Zajisté: kdo se dovede svýma, svýma živýma očima dívat na svět, nepotřebuje retrospekce — a může si dovolit menší či větší nespravedlivost. Nespravedlivostí totiž jest, upírá-li cizím činitelům účinek na svou schopnost, sdělovati se.

Kammererova kniha o vývoji krajinářského citu v časném osmnáctém století zabírá ve svůj okruh otázky výtvarnické teprve v druhé řadě, svým jádrem jest to úvaha o vývoji německé lyriky od Brockesa po Hallera. Užkému tomu obsahu přibližuje se autor na základně volnější, vycházející ze školy berlínského kulturního historika Breysiga a přikládá měřítko poskytované jak obecnými úvahami estetickými, tak dobrým rozhledem po požadavcích malířských. Neomezuje se na poetické jevy vynikající nad průměr, nýbrž sestupuje do nížin literatury efemerní a příležitostné ve špatném slova smyslu; krátkodeché popisy některé krásné krajiny, objednané chvalozpěvy na určité panství nebo na oblíbený okres jsou mu — a právem — ukazateli obecného vkusu, jaký vlád v době jím studované; barokní módy zahradnické, pastýřsky přistřížené manýry, zátiší oblíbená ve škole nizozemské a bezkrevná, předrousseauovská idylla jsou jevy, podmiňující a doprovázející skromný vzestup v citu pro barvu, linii a pohyb, jak lze jej pozorovati v německém básnictví před Klopstockem. Kammerer vypisuje kromě tehdejších Baederkerů také cizinecké knihy, vyložené v domcích na Sněžce a na Brockenu, kam znavení chodci zapisovali svoje cestovní pozorování; to je nešťastný nápad: Pro statistiku, která sezona vykazovala kolik turistů, jsou ty záznamy snad spolehlivé, ale nedá se podle nich souditi, jak hluboko se vžilo vznešenější pojetí přírody, zahájené hlubokým poetou nebo malířem, v mysl veřejnosti. At se někdo pokusí dnes na počátku století dvacátého z duchaplnosti nějaké alpské boudy vyčísti znalost Ruskina nebo Georgeho!

Vývoj německé lyriky krajinářské v prvé půli osmnáctého věku nevíže se k velkým jmenům; její význam spočívá spíše v tom, že se tvořila pevná a dosti pestrá tradice, o kterou později mohli se opírat pantheističtí zbožňovatelé přírody s Goethem v čele. Za význačný znak oněch přípravných pracovníků z úsvitu století vytkl bych dvoji vlastnost: trpělivost a zbožnost nebo trpělivou pobožnost. Hamburský bonvivant Hagedorn poněkud vybočuje z řady, která postupuje od Brockesa k Hallerovi. Brockes je unikem slovního malíře. V devíti svazcích vypisuje s pedantickou přesností všechny předměty, které mu poskytují „pozemskou rozkoš ve znamení boha“. Schází mu dar shrnujícího pohledu, protože místo jakékoli nové radosti, jakéhokoliv samostatného cíle svých sil přijímá staré, hotové schema: boha. Ad maiorem dei gloriam píše bodrý protestantský patricij, ad maiorem dei gloriam cítí vůni fialek, obkresluje tvar stínu, počítá komáři nožky. Hmyz a západ slunce, všechno stejně mu potvrzuje všemohoucnost boží. Dar pozorovací byl však Brockesovi dán za úděl v míře přebohaté; pokud zůstává ve stilu svých holandských genrů a pokud se oddává nejdrobnější drobnokresbě, zasluhuje pozornosti.

Historikové umění snadno přestřelují, vzdávají jí chválu krajinářům mezi poetry; ale mluví více nežli lokální obdiv ze slov, jimiž hamburský estetik Lichtwark se klaní hamburskému poetovi: „V osmnáctém století projevuje básník díla ‚Irdisches Vergnügen in Gott‘ k barvě úctu tak zbožnou, jakou snad nikdy neměl žádný jiný básník píšící německým jazykem“. V čem pak zdá se mi tkviti zvláštní Brockesův význam, to jest odvaha k smyslovému experimentování, dosud snad nedoložená (také Kammerer se tímto oddílem, jenž tvoří spíše úvod k vlastní jeho práci, blíže nezabývá), na př. jeho fantasie, jak by lidé žili a jak by se utvářelo jejich štěstí, kdyby byli vyzbrojeni místo patery smysly buď jenom sluchem či pouze čichem; nebo minuciósní popis, jak ve svitu měsíčním stín něžného listu třešňového se stává průhledným: „da nemlich jedes Blatt . . . sogar den Schatten weiss und sonder Schwärze hat“. Zde vkládá pozorovatel spekulaci do svého vnímání; anebo tu máme před sebou neohrabaný pokus o znázornění jakési bělostné nálady? Zvýšené zajímavosti nabývá citované místo, protože obsahuje odpor proti zásadě, kterou všední theoretikové oné doby pojímali za samozřejmou pravdu: totiž proti větě, že stín nemůže býti „ovšem“ jiný nežli černý. Brockes výslovně udává: „dass die Schatten schwarz allein, ist nur ein Irrtum“. Jiné poetické pasáži dostalo se cti, že byla zvolena za východisko k válečnému tažení proti těm, kdo se odvažovali viděti stíny zbarvené. Polemika



A. CHITTUSI.
MLÝN U BRNA.
Sbírka
A. Švagrovského.

se připíala k básni švýcarského básníka, slavného přírodozpytce a lékaře Hallera.

Haller nemá podle Kammererových výzkumů dalekosáhlého významu, jenž se mu obyčejně přisuzuje: není objevitelem Alp, nýbrž jejich pilným didaktickým popisovatelem, jenž ovšem poskytl hojně napodobovaný vzor látkou své básně i jednotlivými pozorováními. Nad svou dobu pokročil zjemněným postřehem barev, k nimž lne s velikou vroucností a jež dovede uvést v soulad s duševním svým životem. Také jeho poesie jest nábožensky naladěna, ale vzdálena Brockesovského optimismu a chvalořečnictví za každou cenu. Právě pro sešeřené kouty svého rozboleneho nitra, pro smutek nad smrtí milované ženy nalézá básník filosofických zpovědí obdobu v souhlasných náladách obklopující ho přírody; to znamená, Hallerovi počíná svět vůkolní býtí částí života vnitřního; od jeho uctívání šera a nočního ticha vede jemná páska k dvěma velkým básníkům noci, k Angličanu Youngovi a k Němci Novalisovi.

Haller nevidí noc jenom černou. O stínu jednou troufal si říci, že je modrý. A ačkoli tu nebyl ani míněný skutečný, nýbrž ve smyslu přeneseném, vytkla rozumářská kritika absurdnost slovního výrazu. Na-

proti tomu vystoupili obhájcové [o leckterém verši „Alp“ rozpředla se celá literatura] poukazem na zkušenosti malířů. Tím se uvedl v diskusi argument velmi správný, neboť nejenom v poesii, nýbrž i v teorii barev, od Lionardova traktátu přes Newtonovu optiku ke Goetheově *Farbenlehre*, otázka barevných stínů byla živě přetřásána, ba nejjeden monografický spis osmnáctého století byl věnován odborné té otázce. Kromě toho odhaluje nám zajímavá polemika také různost spíše vyjadřování se než vnímání. Jak Brockes, tak Haller libovali si ve spojování slov zdánlivě nesourodých, až kontrastujících; s toho hlediska spadá Brockesovo rčení o bílém stínu do stejné kategorie jako oblíbené tenkrát úsloví o hrůzné neb ohydné kráse; jiný vrstevník, Günther, na něž u Kammerera brán zřetel jen mimochodem, obnovil v říši vjemů koloristických antithetické rčení, známé již starým Římanům a v moderní lyrice různé pozměňované: „so lang es Rosen schneit“.

Více pod hledisko změněného užívání řeči nežli přetvořeného vnímání náleží také barevné epitheton, kterým v Německu sedmnáctého a osmnáctého století se označovala noc: die braune Nacht. Kammerer se spokojuje několika slovy, ponechávaje si thema pro příští práci. Běží o zjev, jehož si filologové

a psychologové bedlivě všimali, ale jehož nevysvětlili dosud. Střízlivý historik barevného posuzování prostě konstatoval, že v dřívějších dobách byla noc jmenována hnědou, kdežto my už jí tak prý jmenovati nemůžeme. Místo „my“ by musilo státi „já“, jakož vůbec učenci příliš snadno zevšeobecňují, se svého osobního, namnoze úzkého stanoviska vynášejíce verdikt o nemožnosti nějakého „nevšedního zjevu. Dnes také se vyskytují výrazy shodné. Ne zhusta ovšem a nebez vedlejších náladomalebých úmyslů. Nalézám-li v moderním románu H. Manna větu, že „venku v hnědé noci lkal jižní vítr“, uvědomuji si, že je líčena noc lásky a vzpomínám si na těžkou atmosféru, v níž místo je ponořeno, na „hnědé rozkoše“, „brunátnou vilnost“; čtu-li v popisu obrazu o hnědě fialovém šeru nočním, nebo v pasáži krajinnáské o massívni hnědi zasněžené noci, věřím líčeniím referentů [Stormovi a Kellerovi], jichž malířsky vytištěnému zraku se podivuji. Složitější je věc u autora, který nezaznamenává postřeh výjimečně, nýbrž několikrát a s oblibou: to je Nietzsche. Má rád syté barvy jižního podnebí a silné kontrasty, kterými vystihuje n.př. náladu pouště a jejich hnědých západů slunce. Ve verších nadepsaných „Benátky“, z poslední doby svého tvoření, píše: „an der Brücke stand jünger ich in brauner Nacht“; v nádherné apostrofě svého štěstí: „fort, fort, Musik! Lass erst die Schatten dunkeln und wachsen bis zur braunen lauen Nacht!“ Nepopírám, že Nietzsche věrně reprodukuje skutečný svůj vjem, pro který snad moderní malířství též by poskytlo analogii; ale mně jest ten postřeh cizí; opakuje-li se, skoro nepochopitelný; a proto hledám výklad: Nalézám důležitý moment v dopise, jež psal dvacetiletý Nietzsche příteli Rohdemu: „Ich las deinen Brief: und mir war, als wachte ich plötzlich auf, und es wäre tiefe braune Nacht um mich, und ferneher klänge so ein sehnsüchtiger Laut, wie ich ihn lange nicht gehört“. Kdo zná Nietzscheův vývoj a styl a má jemný sluch, uhadne toninu, na kterou slova jsou naladěna. To není ještě Nietzsche, nýbrž cizí literatura, reminiscence, to je — německá romantika; prstem dala by se označiti místa, z nichž ozvěna se zachytila ve sluchu mladistvého rozteskněného nadšence. Nietzscheho zvláštní koloristický nápad byl podporován upomínkou na četbu romantiků a ti zdědili „hnědou noc“ jako tak mnoho stilistických a jiných detailů z poesie století sedmáctého. Kolem r. 1600 a 1700 však — a tu je vlastní nesnáze — nepatřilo rčení ku zvláštnostem, nýbrž bylo tak obvyklé a samozřejmé, jako mluvíme-li dnes o bílém dni. Důvod shledává se obyčejně v nepřírozenosti tehdejšího barokního vkusu a ve škodlivém vlivu románských literatur, zvl. vlašského manirismu. Jiný badatel míní, že původně ono spojení slov mělo poeticky znázorňovati jisté zlatité tony podzimní noci mě-

síční. Já — prosím za prominutí, že mluvím zas v první osobě; ale v otázkách vnímání každý může a smí mluvit jen za sebe — nevidím vysvětleno, jak z výjimečného a poměrně řídkého jevu může se vyvinouti frase, která tyranisuje celou poetickou mluvu. Máme v moderní české lyrice doklady složité sensibility, které na běžnou básnickou mluvu jsou dojata bez určujícího účinku, „zelená půlnoc“ [bohudík] se nesníží k úkolu, býti terminem zcela běžným. „Hnědá noc“, přesvědčil jsem se, působí nezasvěcenosti alespoň překvapení; slyšel jsem v rozmluvě pouze jednu příznání k podobnému dojmu, a to od jezdce, který vypravoval o jždě noční krajinou, ve které písek byl větrem vzdouván; v malířství 17. a 18. století ohlížel jsem se, stejně jako Kammerer, nadarmo po zbarvení odpovídajícím slovnímu výrazu; známý výtvarník mi na mou otázku, zná-li cos podobného, odpověděl s velkou určitostí a skoro indignovaně: v přírodě není vůbec docela nic hnědého! Jediný možný výklad je podle mého mínění — filologický. Sleckteré strany už bylo vysloveno: Slovo „braun“ podobně jako francouzské „brun“ a italské „bruno“ mělo širší význam nežli, populárně mluveno, pro přechod od černi ke žlutí. Dnes ještě v nižších vrstvách lidových a v některých územích, na př. ve Švýcarsku, vyjadřuje diferencovanější počitek fialova, mluví se tam o hnědých fialkách a p. V 18. stol. však znamenalo vůbec tmavé odstíny, jednak pod vlivem obou románských jazyků, jednak na základě středoněmecké tradice. Místo mnoha dokladů nejpádnější: v německém překladu Castelovy optiky je rovnice hněd = temno výslovně příznána, ba v rejstříku se rozeznávají „Farben, die in braune und helle fallen“. Tak jako v důležitějších otázkách, tak i v tomto detailu je tudíž třeba přesně rozlišovati, co při nezvyklých označeních pro vjemy smyslů spadá na vrub změněného vidění a hodnocení, a v čem se uplatňuje pouhá modifikace výrazu slovního.

* OTOKAR FISCHER.

VÝSTAVY.

Praha: Topičův Salon. Výstava obrazů J. Či-pery. Tamtéž výstava děl L. Kuby. Výstava polských umělců ilustrujících díla Sienkiewiczova.

Brno: Clenská výstava klubu přátel umění.

Vídeň: V Secessi Mestrovíč, v Hagenbundu mladí Maďaři, „Köve“.

Berlín: U Paula Cassirera bylo vystaveno 40 prací P. Cézanna.

Berlínská Secesse, Schwarz-Weiss-Ausstellung. (Manet, Toulouse-Lautrec, Liebermann, Holandan Toorop, Camille Pissaro, Van Gogh.) Künstlerhaus, „Studie a skizzy Berlínských umělců.“

Mnichov: Mnichovský Salon, Franz Courtens z Bruselu. U Brockla Van Gogh, tamtéž Th. Heine 30 maleb. Moderní galerie — Nová sdružení umělců

lou skvělou sbírku skla tomuto museu (viz V. S. XI, 79-80.) Ostatní poklady — a není to fráse, pravíme-li o této sbírce poklady — rozešly se do celého světa: rytiny prodány v aukci ve Štuttgartě (V. S. XIII, 270), keramika atd. v Berlíně (ibidem XIV, 80), letos rozletí se za vysoké ceny i původní kresby XV. až XIX. století. Lannova sbírka je již jenom kus historie, uzavřený v katalogích a inventářích. Tragikou osudu rozpadávala se právě v tu chvíli, kdy vetché tělo starcovo zápasilo se smrtí v jižním Tyrolsku.

*

Bohumil Matějka, nedávno zesnulý profesor dějin umění na české universitě, byl bohužel ještě velmi mlád, vrstevníkem první generace Manesa a jejím dobrým přítelem. Pomíjíme tu odborné ocenění jeho činnosti paedagogické i vědecké, protože bylo provedeno již na jiných místech, a zmiňujeme se jen o jeho poměru k umění. Ten byl velmi živelný a osobní. Matějka byl nadšený, cele oddaný vyznavač uměleckých individualit a rozuměl jim právě více svým srdcem, než aby je chladně pozoroval. Odtud vyplývala i jeho schopnost suggerovat vlastní nadšení jirým a strhovati je k obdivu. Sýkal se mnoho s umělci a jimi byl přiveden k chápání technických předností díla a fines, koloristních nebo plastických, a od nich naučil se i zvláštní jich řeči, nepřilíš formálně uhlazené, ale vždy přiléhající a výstižné. Upíal se zprvu pod vlivem ovzduší, jímž naplnil Prahu Ohmann, k pseudobarokní architektuře a plastice, ale dovedl později pod vlivem přátel z Manesa obrátiti se s nadšením k Rodinovi a moderní architektuře Wagnerově. Byl vůbec pružný v myšlení a nebyl sterilní v náhledech a jistě by — maje na mysli široký program universálního vzdělání svých žáků — býval ve svých přednáškách sledoval umělecký pokrok stejně intenzivně, jako jej dovedl sledovati ve vědě. S ním odešel zase jeden vykladač uměleckých snah; pro české poměry je to ztráta dvojnásobná, pro universitu dlouho nenahraditelná.

*

Nedlouho po Matějkově odešel *O. Hostinský*. V tom slově je zahrnuta velká bolest a ztráta pro naši kulturu. Současník a theoretický spolupracovník Smetanův a Fibichův, universitní učitel aesthetiky a dlouhá léta i jediný vykladač dějin umění, universální duch a uslechtilý člověk, spisovatel, kritik — to vše umírá v jeho jméně. S ním se zavírá celé období v historii našeho umění hudebního i výtvarného, období posledních čtyřiceti let, a jeho postava vždy bude je jasné charakterisovati vedle tvořících umělců samých. Není možno zde v krátku oceniti jej jako učence i jako člověka. Necháváme na přičtě tuto povinnou vzpomínku péru odbornému.

Město Roudnici dostane se v nejbližší době vzácného daru. Známy sběratel p. August Švagrovský, rodák roudnický, věnuje městu svoji sbírku obrazů, celkem 220 čísel, která se dle intencí dárcových má státi základem městské galerie. Měl jsem příležitost prohlédnouti opětovně tuto zajímavou kolekci. Jsou v ní zastoupeni výlučně čeští umělci XIX. století; anonymní portretisti i krajináři z první polovice, velmi charakteristické ukázky z málo známé oné periody, kde sluší hledati opory nepřetržené malířské tradice, jež jde z XVIII. století k Navrátilovi a k Manesům. Je tu dobrá mužská podobizna z doby předhellichovské (1806), P. Copenhagen s typickými krajinkami, A. Dvořák s Rubenovskými „Vojáky na stráži“. Mezi nepodepsanými vynikají čtyři dětské hlavičky asi Q. Manesovy, krajina se zříceninou a výhledem do údolí, kterými teče řeka, plavých barev a nad míru pikantní v přednesu, „Horské jezero“, hotový obraz velkého stylu na ploše několika čtverečných centimetrů, a tři drobné, téměř miniaturní krajinky, jež ve své pochmurné dramatickosti vyvolávají jméno Kosárkovo. I někteří pomíjení a zapadlí upozorňují na sebe výjimečnými náběhy, tak Bubák, Zillich, ba i Waldhauser. Z generace let osmdesátých jest dobře zastoupen A. Chittussi rozkošnou, svěží krajinkou, velmi příznačnou pro jeho vývoj (viz repr.), H. Schwaiger pěkným listem studií z poslední holandské cesty, z dnešních — vedle řady mladých — zvláště A. Slaviček celou kolekci 60 obrazů a studií z nejlepší doby. Tento „Sál Slavičkův“ v příští městské galerii Roudnické nesmí pominouti budoucí historik moderní české krajiny: soubor těchto skizz, bezprostředních, až eruptivních, vykládá Slavička líp než jeho representativní díla. Ale také k retrospektivnímu oddělení sbírky bude nutno přihlídnouti; vybizít odborníky přímo k studiu, srovnání a rozřídění těchto uměleckých děl, dosud anonymních, ale jistě určitelných, z nichž nejedno bude činiti nárok na místo v historii našeho umění.

M. J.

*

Město Krakov věnovalo krásný pozemek na výhodném místě a podporu v summě 100.000 K na stavbu výst. pavil. pro příští výst. slovanskou v r. 1911.

*

OPRAVA: V článku V. Kramáře *O Videaňské škole dějin umění* v čís. 2. proklouzlo nedopatřením několik hrubých omylů tiskových. Tak na str. 75, 1. sl., ř. 25 má býti místo: stavby — tvorby, str. 76, 1. sl., ř. 3, místo: a dle — od, sl. 2., ř. 11, místo: respektivní — respektive, str. 78, 1. sl., ř. 31, místo: metoda než — jiná než metoda, 2. sl., ř. 8, místo: jeho — svého, ř. 9, místo: se — Wickhoff, a ř. 13, místo: vědeckými — německými.